

## EL AMOR EN LOS JARDINES DE MEDINA AZAHARA. COMENTARIO A UN POEMA DE IBN ZAYDŪN

POR  
FRANCISCA SEGURA PÉREZ

### 1. *Introducción*

NO se trata en esta breve introducción de señalar la representatividad del poema que nos ocupa, como exponente de la lírica andalusí de las taifas, aunque Ibn Zaydūn sea uno de los mejores poetas de este período. Tampoco repetiremos aquí lo ya dicho tantas veces sobre su vida o su producción literaria, entre la que se encuentra este poema de 15 versos que Ibn Zaydūn compuso en su amor por Wallāda. En esta introducción, nos limitaremos únicamente a señalar las directrices que se han seguido en la lectura y comentario del poema.

El procedimiento crítico a seguir a la hora de comentar una composición lírica es, siempre, una ardúa elección, y es conveniente atender a las sugerencias que el propio poema suscite. En el caso que nos ocupa, se ha considerado conveniente comenzar por la “explicación” del poema, es decir, su redacción en prosa, con el fin de establecer las marcas de subjetividad que en él aparecen, las connotaciones que se desprenden en la elección de los nombres, verbos, adjetivos... a lo largo de todo el texto. Estas unidades sémicas ayudarán a desvelar el carácter peculiar del poema, sus propias líneas de fuerza.

Tras esta etapa, y una vez esclarecidos los sentidos nucleares, llega el momento de la descripción de los componentes técnico-formales que les han servido de vehículo, de inventariar las figuras retóricas utilizadas por el autor y las distintas configuraciones morfosintácticas a las que recurre.

En cuanto al análisis prosódico, se ocupa de elementos de naturaleza fónica cuya lectura conviene, como reflejo de los sentidos del texto, de los distintos estados anímicos por los que pasa el poeta a lo largo de su composición.

Finalmente, y dentro de esta línea de interfuncionalidad, veremos de qué modo se relaciona el conjunto total del poema con las coordenadas físicas de espacio y tiempo en las que se inserta, las ruinas de Medina Azahara. En un análisis como el que proponemos, de carácter estrictamente textual, el componente espacio-temporal es pertinente sólo desde el momento en que tales coordenadas aparecen de forma explícita en el *corpus*, siendo éste el caso, aunque hayamos de recurrir a datos de carácter externo que nos permitan reconocer y calibrar la función de dichas coordenadas dentro de la composición. En este sentido, el poema comentado se encuadra dentro de la poesía que tiene como marco las gloriosas ruinas del pasado, en una reflexión “existencial” sobre la brevedad y la ilusión del mundo que nos rodea.

Las páginas que siguen a continuación, son el resultado del análisis efectuado según las pautas referidas hasta ahora. La exposición, dada la complejidad de este análisis, no refleja las distintas etapas tal cual han sido descritas en la introducción, sino su conclusión, los resultados obtenidos tras este proceso de segmentación y restructuración con el que nos hemos introducido en uno de los poemas más representativos en la obra de Ibn Zaydūn. En él, el poeta consigue encerrar en palabras sus más íntimos sentimientos, haciéndonos caminar por su experiencia amorosa con pasos exactos, medidos al detalle, sin que la estrecha relación forma-contenido que establece enturbie en absoluto la belleza poética que se desprende desde el primer momento.

### *Te recordé en Al-Zahrā'*

- |   |   |  |
|---|---|--|
| ١ | إِنِّي ذَكَرْتُكَ بِالزَّهْرَاءِ مَشَاتًا     | وَالْأَفْقَ طُلُقَ وَوَجْهَ الْأَرْضِ قَدْ رَأَا |
| ٢ | وَالنَّسِيمَ أَعْتَلَلَ فِي أَصَانِلِهِ       | كَأَنَّمَا رَقَّ لِي فَمَاعَتَلَّ أَشْفَا        |
| ٣ | وَالرُّوضَ عَنْ مَائِهِ الْفَضَىٰ مَبْتَسِمٌ  | كَدَمَا حَلَلْتُ عَنْ اللَّبَاتِ أَطْوَانَا      |
| ٤ | يَوْمَ كَأَيَّامٍ لِّذَاتٍ لَنَا أَنْصَرَمْتُ | بِثُّنَا لَهَا حِينَ نَامَ الدَّهْرُ سَرَا       |

- ٥ نلهو بما يستميل العين من زهر  
جال الندى فيه حتى مال أنفانا
- ٦ كلَّان أعينَه إذ عاينت أرقى  
بكث لما بي فجال الدمع رقرانا
- ٧ ورد تالقي في ضاحى منابه  
فأزداد منه الضحى فى العين إشرانا
- ٨ سرى بِنافحه نيلوفر عقب  
وسنان نيه منه الصبح أهدانا
- ٩ كلَّ يهيج لنا ذكرى تشوقنا  
إليك لم يعد عنها الصدر أن نانا
- ١٠ لو كان وقى المناهى جمعنا بكم  
لكن من أكرم الأيتام أخلاقنا
- ١١ لا سكن الله قلباً عن ذكركم  
فلم يطر جناح الشوق خفاقنا
- ١٢ لو شاء حنلى نيم الربيع حين هفا  
واناكم بفتى أنشاء ما لاقى
- ١٣ لا علقى الأخطر الأنسى الحبيب إل  
نفسى إذا ما اتتسى الأحباب أعلانا
- ١٤ كان التجازى بمحض الود من زمن  
ميدان أنسى بمرينا فيه إطلانا
- ١٥ فالآن أعمد ما كنا بمهدكم  
سلوتم وبقينا نحن عشاننا

## 2. Traducción del poema

Las palabras que hemos encerrado entre corchetes no aparecen en el verso, pero han sido añadidas con el fin de facilitar la comprensión del texto.

- 1 Te recordé en al-Zahrā', deseándote  
El horizonte sereno y el rostro de la tierra brillante.
- 2 La brisa suavizándose en el crepúsculo  
Como si sintiendo ternura por mí languideciese compasivamente.
- 3 La sonrisa del agua plateada en el jardín  
Como guirnaldas liberadas de la garganta.
- 4 Un día como los días aquellos que para nosotros marcharon  
Cuyas noches pasábamos —cuando dormía el destino— como ladrones.

- 5 Recreádonos con aquella flor atrayente  
Corría el rocío en ella hasta inclinar su cuello.
- 6 Como si sus ojos, viendo mi duermevera,  
llorasen por mí corriendo el llanto reluciente.
- 7 Una rosa resplandecía en su soleada rosaleta  
Y aumentó por ella la claridad de la mañana radiante.
- 8 Un nenúfar oloroso propagó su perfume cercándola  
Soñoliento al que la aurora despertó.
- 9 Todo agita en mí el recuerdo deseando -  
te, [un recuerdo] que el pecho angustiado no soporta.
- 10 Si se hubiese cumplido el anhelo de reunirme contigo  
habría sido el día más feliz.
- 11 No calme Dios al corazón ocupado en tu recuerdo  
Que no vuele [el recuerdo] con las ardientes alas del deseo.
- 12 Si quisiese llevarme la brisa flotando  
llevaría hasta ti a un muchacho al que ha entristecido su hallazgo.
- 13 No mis prendas más preciosas y brillantes, amada  
mía, si es que los amantes tienen prendas.
- 14 Antes, fue la recompensa a la pureza del amor  
un íntimo jardín en el que corríamos libres.
- 15 Ahora, ensalzo lo que fui a tu lado  
Tú te olvidaste, pero yo sigo perdidamente enamorado.

### 3. *Segmentación del poema*

Tras la lectura detallada del poema, la primera evidencia que se observa es la clara diferencia de carácter entre los distintos hechos expuestos por el autor, lo que nos permite dividir la composición en varios fragmentos.

#### 3.1. **Verso 1: introducción**

- 1 Te recordé en al-Zahrā', deseándote  
El horizonte sereno y el rostro de la tierra brillante.

En el primer verso el poeta describe las coordenadas de espacio en las que transcurre el poema. Un antiguo y esplendoroso jardín, el de *Madīnat al-Zahrā'*, sereno y límpido, que evoca en el poeta el recuerdo de Wallāda, llenándolo de deseos amorosos, elemento desencadenante del resto de la composición.

### 3.2. Primer fragmento: el encuentro en el jardín

#### 3.2.1. Versos 2 y 3. Transición hacia el sueño

- 2 La brisa suavizándose en el crepúsculo  
Como si sintiendo ternura por mí languideciese compasivamente.
- 3 La sonrisa del agua plateada en el jardín  
Como guirnaldas liberadas de la garganta.

En cuanto al segundo verso, en él se completan las coordenadas físicas de la acción. En él, Ibn Zaydūn se sitúa en el tiempo, a la hora en que llega el crepúsculo, cuando luz y oscuridad se confunden en una languidez que predispone al poeta al hechizo onírico.

En tal estado de ensoñación, aparece un nuevo elemento introductor, la sonrisa del agua refrescante, la sonrisa de *Wallāda*, imagen, casi aparición, que lo alivia y lo traslada —a la vez que al poema— hasta el sueño nocturno.

#### 3.2.2. Versos 4 y 5. Consumación del sueño

- 4 Un día como los días aquellos que para nosotros marcharon  
Cuyas noches pasábamos —cuando dormía el destino— como ladrones.
- 5 Recreándonos con aquella flor atrayente  
Corría el rocío en ella hasta inclinar su cuello.

Estos versos son el centro temático del primer fragmento que, afortunada casualidad, o precisa resolución casi matemática, coinciden con el centro estructural de los siete primeros versos en los que se desarrolla el sueño amoroso.

De forma aún más precisa, el segundo hemistiquio del verso 4 y el primero del 5 constituyen el punto culminante de todo el fragmento, cuando las dos voluntades se funden en el “nosotros”: la aparición del día (en el primer hemistiquio del verso 4) sirve como marco a la noche (ya en el segundo hemistiquio), escenario oculto en el que los amantes desafían las normas sociales, como ladrones del amor que el tiempo y la fortuna les niegan. Porque en las sombras, el destino —eterno enemigo del amor en la poesía árabe— duerme, y vencen en secreto los amantes, pasando la noche en un recreo amoroso (primer hemistiquio del verso 5) que, como el sueño, se esfuma con la caída del rocío matinal (segundo hemistiquio).

### 3.2.3. Verso 6. Transición hacia la realidad

- 6 Como si sus ojos, viendo mi duermevela,  
llorasen por mí corriendo el llanto reluciente

Transcurrida la noche, aparece de nuevo la luz en el poema, esa luz distinta al crepúsculo inicial, que hace relucir el llanto de la rosa, compañera del poeta. Éste, tras su ilusión, queda de nuevo solo frente al escenario que antes compartiera con su amada, tomando consciencia poco a poco de que la noche, y con ella el amor, han pasado.

El papel de este verso en el conjunto del fragmento es trasladar al poeta —a la vez que al poema— de lo onírico a lo real: del “nosotros” al “yo”, del sueño a la casi realidad de la duermevela. Esta misma función, aunque a la inversa, es la que habíamos visto cumplir al verso 3.

### 3.2.4. Versos 7 y 8. Final de la noche

- 7 Una rosa resplandecía en su soleada rosaleda  
Y aumentó por ella la claridad de la mañana radiante.  
8 Un nenúfar oloroso propagó su perfume cercándola  
Soñoliento al que la autora despertó.

En los versos 7 y 8 todo despierta con la aurora: la rosa, resplandeciente bajo la claridad matinal (como su amada), y el nenúfar, soñoliento (como el amante), rodeándola con su perfume oloroso.

## 3.3. El verso 9. Síntesis y nueva introducción

Los siete primeros versos, en los que Ibn Zaydūn describía su ilusión, servían de marco a la ensoñación amorosa introducida por el primer verso, ensoñación que se cumple en su centro y se deshace paulatinamente en los versos siguientes. Ahora, con un claro cambio en el tono, Ibn Zaydūn declara su aflicción ante las imágenes amorosas que antes le deleitaron.

- 9 Todo agita en mí el recuerdo deseándo -  
te, [un recuerdo] que el pecho angustiado no soporta.

Sintetizando los versos anteriores, toda la carga emocional del primer fragmento se condensa en este verso ante el recuerdo del deseo amoroso. Como en el primer verso, en el verso 9 el recuerdo se adueña también del corazón del amante, es decir, lo introduce de nuevo en el sueño; sin embargo, si en el verso 1 esta introducción había dado lugar al amor, en el noveno el recuerdo provoca la angustiada protesta del poeta ante la decepcionante realidad.

Por último, y en un intento desesperado de revivir ese encuentro, el autor transforma la cesura interna del verso en punto de unión entre el deseo y el objeto deseado <sup>1</sup>, antes de aceptar la dolorosa evidencia de la separación.

### 3.4. Segundo fragmento: tristeza y decepción

En los cuatro versos siguientes el amante versifica su desilusión, su triste condición como eterno enamorado.

#### 3.4.1. Versos 10 y 11. Tristeza ante el deseo irrealizable

- 10 Si se hubiese cumplido el anhelo de reunirme contigo  
habría sido el día más feliz.
- 11 No calme Dios al corazón ocupado en tu recuerdo  
Que no vuele [el recuerdo] con las ardientes alas del deseo.

En estos dos versos Ibn Zaydūn expresa su triste queja ante lo que no ha sido más que un sueño: el día —marco de aquella noche feliz que tanto desea— es la imagen que desencadena de nuevo la del recuerdo, un recuerdo doloroso al que, no obstante, el poeta se niega a renunciar.

<sup>1</sup> El uso de este recurso poético, el *taḍmīn*, consiste en el encabalgamiento entre dos hemistiquios o dos versos que se necesitan mutuamente para completar su significado. El encabalgamiento se produce en este caso al separar el verbo y su complemento, dotando al verso de una tensión, semántica y sintáctica, que expresa el sentimiento de angustia y deseo del amante por recuperar el objeto amado. Así, la cesura que hay entre los dos hemistiquios desaparece, y se convierte en nudo de conexión entre el deseo y el objeto deseado, entre el verbo y su complemento, situados a uno y otro lado, al final y al principio respectivamente, de los dos hemistiquios diferentes.

### 3.4.2. Versos 12 y 13. Decepción ante la triste realidad

- 12 Si quisiese llevarme la brisa flotando  
llevaría hasta ti a un muchacho al que ha entristecido su  
hallazgo.
- 13 No mis prendas más preciosas y brillantes, amada  
mía, si es que los amantes tienen prendas.

La brisa, que lánguidamente lo había trasladado hasta Wallāda en momentos más felices, es requerida de nuevo a la acción, aunque sólo encuentre a un muchacho entristecido por el desencanto, inevitable resultado de la desilución amorosa (pero ¿existe otro adorno mayor para el amante que su propio amor?).

### 3.5. Últimos versos: síntesis y conclusión

En los dos versos finales, 14 y 15, que sirven de conclusión, el autor evoca por última vez el amor, compartido antes, solitario ahora, frente a una Wallāda olvidadiza a la que el corazón del poeta sigue siendo fiel.

- 14 Antes, fue la recompensa a la pureza del amor  
un íntimo jardín en el que corríamos libres.
- 15 Ahora, ensalzo lo que fui a tu lado  
Tú te olvidaste, pero yo sigo perdidamente enamorado.

Ibn Zaydūn concluye el poema resumiendo de forma precisa todo lo expuesto hasta aquí: antes fue el amor, ahora el olvido, un amor floreciente como el jardín de palacio, y que, como a él, el tiempo se ha encargado de borrar. Sin embargo, y pese a todo, nuestro autor se mantiene fiel a sus sentimientos, ensalzando la felicidad de otros tiempos y afirmando su apasionado amor por Wallāda.



#### 4. *Comentario al poema*

##### 4.1. **Primer fragmento: sueño frente a realidad**

Del total de la composición, es en este primer fragmento en el que encontramos la mayor riqueza en cuanto a matices poéticos, tanto en lo que se refiere a marcas de subjetividad como a elementos técnico-formales. Si releemos la traducción de los siete versos que lo conforman, observaremos que este fragmento tiene una estructura casi simétrica a uno y otro lado del eje central constituido por los versos 4/5, en la que se distinguen:

##### 4.1.1. Simetría de opuestos en el nivel semántico

A ambos lados de la antítesis que se produce en los versos centrales (4/5), se distribuyen diversas unidades sémicas que podemos llamar opuestas.

- 2 La brisa suavizándose en el **crepúsculo**  
Como si sintiendo ternura por mí **languideciese** compasivamente.
- 3 La **sonrisa** del agua plateada en el jardín  
Como guirnaldas liberadas de la garganta.
- 4 Un **día** como los días aquellos que para nosotros marcharon  
Cuyas **noches** pasábamos —cuando dormía el destino— como ladrones.
- 5 Recreándonos con aquella flor atrayente  
Corría el rocío en ella hasta inclinar su cuello.
- 6 Como si sus ojos, viendo mi duermevela,  
**llorasen** por mí corriendo el llanto reluciente.
- 7 Una rosa resplandecía en su soleada rosaleta  
Y aumentó por ella la claridad de la mañana radiante.
- 8 Un nenúfar oloroso propagó su perfume cercándola  
Soñoliento al que la **aurora despertó**.

- |   |            |             |
|---|------------|-------------|
| 2 | Crepúsculo |             |
| 2 |            | Languidecer |
| 3 |            | Sonrisa     |
| 4 |            | Día         |
| 4 |            | Noche       |
| 6 |            | Llanto      |
| 8 | Despertar  |             |
| 8 | Aurora     |             |

En esta compleja relación de simetría de opuestos, las unidades semicas **día-noche**, a través del recurso poético de la antítesis —en poesía árabe *ṭibāq*—, se convierten en símbolo de la oposición que enfrenta a las dos voluntades que concurren en el poema, la de Ibn Zaydūn (que personifica a la **noche** y al sueño) y la de Wallāda (con sus contrarios, el **día** y la realidad).

Este juego de oposiciones se vuelve aún más complejo cuando observamos que en la oposición **día / noche**, los términos han roto la simetría exacta que se hubiera producido al aparecer primero la **noche** (final del crepúsculo) / y posteriormente el **día** (llegada de la aurora).

#### 4.1.2. Simetría en los recursos poéticos

Otra simetría fácilmente observable en el cuadro que sigue es la que guardan los recursos poéticos utilizados por el autor.

2	<i>taʿnīs</i>	
3	<i>tašbih</i>	
4		<i>ṭibāq</i>
5/6	<i>tašbih</i>	
7	<i>taʿnīs</i>	

4.1.2.1. *Ṭibāq*, que consiste en el empleo de dos palabras de significado opuesto en un mismo verso (lo que en español conocemos por antítesis). Este recurso, como veíamos, es utilizado por el poeta para enfatizar en la idea de la dolorosa oposición **noche / día**, es decir, la oposición entre el sueño y la realidad.

4      <sup>2</sup> *يوم / بنا*

4.1.2.2. *Tašbih*, con el que se realiza una comparación entre dos objetos que aparecen explícitos y que suelen relacionarse a través de

<sup>2</sup> Como vemos, la elección de los términos del *ṭibāq* por parte del poeta ha sido minuciosa. Así, la elección de *yawm* como “día” en su sentido más amplio, se ve correspondida con la elección de *bāta*, “pasar la noche”; una segunda opción la hubiese constituido la elección de términos de significado más puntual: *nahār* como “día, jornada diurna” y *layl* como “noche”.

la partícula *ka* (la conjunción “como”), aunque no necesariamente. Directamente relacionado con esta función de vínculo entre término figurado y término real, el *tašbīh* es utilizado como recurso de tránsito, antes y después del núcleo temático, como enlace primero entre la realidad y el sueño, después entre el sueño y la realidad <sup>3</sup>.

	<i>Término real</i>	<i>partícula de enlace</i>	<i>Término figurado</i>
3	Agua plateada	ϕ	sonrisa
3	La sonrisa del agua plateada	como	guirnaldas
5/6	Corría el rocío	como	el llanto reluciente

	<i>Término figurado</i>	<i>partícula de enlace</i>	<i>Término real</i>
3	بِسْمِ	ϕ	مانه النقى
3	أطواقا	كما	مانه النقى مبسم
5/6	نجال الدمع	كُنَّ	جال الندى

(El *tašbīh* en el verso 3 es doble, como se observa en el cuadro.)

4.1.2.3. *Taʿyīs al-ištiqāq*, o empleo en un mismo verso de dos palabras derivadas de la misma raíz, pero con formas y significados distintos (un recurso de efectos similares a lo que en español conocemos por redundancia o pleonismo). Con este recurso de doble naturaleza, fónica y semántica, Ibn Zaydūn parece insistir en el preludio de la **suavidad** crepuscular que **languidece**, y en la concluyente y **soleada claridad de la mañana**.

3	suavidad	languidecer
	اعتلال	فاعتل
7	soleado	claridad matinal
	نامى	الفجر

4.1.2.4. Hay además un *taʿyīs al-mušābih* (empleo en un mismo verso de dos palabras aparentemente derivadas de la misma raíz) en

<sup>3</sup> Véanse los puntos 3.2.1. y 3.2.3., pp. 4 y 5.

el verso 6, lo que enfatiza aún más en la carga emotiva del momento en que el sueño se desvanece <sup>4</sup>.

6	ojos	ver
	أعينه	عائنت

#### 4.1.3. Simetría en las personas gramaticales del verbo

Si atendemos a las personas gramaticales de los verbos que aparecen a lo largo del primer fragmento, observaremos una última simetría que sigue teniendo como eje central los versos 4/5.

- 2 La brisa suavizándose en el crepúsculo  
Como si **sintiendo ternura por mí** languideciese compasivamente.
- 3 La sonrisa del agua plateada en el jardín  
Como guirnaldas liberadas de la garganta.
- 4 Un día como los días aquellos que para nosotros marcharon  
Cuyas noches **pasábamos** —cuando dormía el destino— como ladrones.
- 5 **Recreándonos** con aquella flor atrayente  
Corría el rocío en ella hasta inclinar su cuello.
- 6 Como si sus ojos, viendo mi duermevela,  
**llorasen por mí** corriendo el llanto reluciente.
- 7 Una rosa resplandecía en su soleada rosaleda  
Y aumentó por ella la claridad de la mañana radiante.
- 8 Un nenúfar oloroso propagó su perfume cercándola  
Soñoliento al que la aurora despertó.

2	por mí	
4		pasábamos
5		recreándonos
6	por mí	

Como vemos en el cuadro, las distintas personas gramaticales que intervienen en la acción pasan:

<sup>4</sup> Como podemos comprobar, el verso 6 es un verso densamente cargado, ya que no sólo forma parte de un *tašbih*, sino que contiene además un *taʿnīs* y un *ṭadīmīn*: es el verso en el que la rosa, al ver el estado anímico del poeta, su duermevela, llora. Es el momento del triste despertar, de abrir los ojos ante la claridad de la mañana (*taʿnīs*), ese momento casi mágico entre el final del sueño y el comienzo de la realidad (*tašbih*), el momento del llanto acelerado por el *ṭadīmīn*, que aboca al primer hemistiquio en el segundo.

de la tercera persona singular, con el poeta como objeto de la ternura de la brisa:

2      وَلِلنَّسِيمِ اعْتِلَالٌ فِي أَمَانِهِ      كَأَنَّمَا رَفَقَ لِي فَنَاعَتَلَّ اشْفَانَا

a la primera persona del plural, durante el encuentro amoroso<sup>5</sup>:

4/5      يَوْمَ كَأَيَّامٍ لَّدَاتٍ لَنَا أَنْصَرَمْتُ      بِشْنَا لَهَا حِينَ نَامَ الدَّمْعُ سَرَّاقَا  
تَلْهُو بِمَا يَسْتَمِيلُ الْعَيْنَ مِنْ زَهْرٍ      جَالِ التَّدَى فِيهِ حَتَّى سَالَ أَعْنَانَا

y de nuevo a la tercera en singular, cuando el poeta provoca el llanto del rocío:

6      كَانَ أَعْيْنُهُ إِذْ عَايَنْتِ ارْتَنَى      بِكَتْ لَمَّا بِي فَجَالِ الدَّمْعُ رَفِيقَا

#### 4.2. El verso 9: síntesis del primer fragmento e introducción al segundo

La función de este verso, como vimos en el punto 3.2., es servir de puente entre la alegre ficción de los versos anteriores (los ocho primeros) y la triste realidad del desencanto (los cuatro siguientes). Significativamente, el verso 9 mantiene una relación de analogía con el verso introductor y con algunos versos del primer fragmento.

##### 4.2.1. Analogías con el verso 1: nueva introducción

4.2.1.1. La primera analogía —de carácter semántico— entre este verso y el verso 1 se establece con la reaparición del **recuerdo** y el **deseo** y su función introductora.

<sup>5</sup> Significativamente, el afijo *na* ("nosotros") como primera persona del plural sólo es utilizado por el poeta en los momentos más emotivos del poema, aquellos en los que el jardín es testigo del encuentro amoroso: cuando éste se produce, en los versos 4/5, y cuando es evocado de nuevo, en el verso 14. En el resto del poema, este afijo no es en realidad sino un plural mayestático, de uso muy abundante en la poesía árabe, como lo es el uso del pronombre *kum* ("vosotros") con el que refiere, también en estos fragmentos, a la segunda persona del singular, a Wallāda.

- 1 Te **recordé** en al-Zahrā', **deseándote**

El horizonte sereno y el rostro de la tierra brillante.

.....

- 9 Todo agita en mí el **recuerdo deseándote**

te, [un recuerdo] que el pecho angustiado no soporta.

4.2.1.2. Otro paralelismo con este verso es el que se establece entre las personas gramaticales que se reparten la acción verbal. En ambos casos los protagonistas se colocan en el punto de partida, el poeta aparece como sujeto gramatical, y la amada como el objeto de la acción verbal.

- 1 Te **recordé** en al-Zahrā', **deseándote**

El horizonte sereno y el rostro de la tierra brillante.

.....

- 9 Todo agita en mí el recuerdo **deseándote**

te, [un recuerdo] que el pecho angustiado no soporta.

En el verso 1 la amada es el objeto de su recuerdo:

إِنِّي ذَكَرْتُكَ بِالزَّهْرَاءِ سَنَاءً وَالْأَنْقِ طَلَقَ وَجْهَ الْأَرْضِ تَدَارَاتَا

En el 9 la amada es el objeto de su deseo:

كَلَّ بُهَيْجَ لَنَا ذَكَرَى تَشَوُّتَا إِلَيْكَ لَمْ يَدُ عَنْهَا الْمَدْرُ أَنْ تَأْتَا

#### 4.2.2. Analogía con los versos 4 y 5: síntesis

El segundo caso de analogía al que hacíamos referencia se establece con los versos centrales del primer fragmento, y consiste en la deliberada utilización del imperfectivo como forma verbal.

Como hemos visto en el punto 4.1.3., durante el transcurso del sueño amoroso en el primer fragmento, el amante, de forma generalizada, mantiene una actitud pasiva como objeto de la acción verbal de un tercero, una acción que además se expresa en perfectivo, es decir, concebida en su totalidad, excepto en una ocasión muy concreta: cuando los amantes disfrutaban por fin del **recreo** amoroso en el verso 5.

- 2 وللنسيم اعتلال في أمائله كأنما رق لي فاعتدل أشغافنا  
 3 والروض عن مائه الفضي مبسم كأنما هطلت عن اللبّات أطواقنا  
 4 يوم كآبام لذات لنا آنصرت يمشنا لها حين نام الدمع سرائنا  
 5 نلهو بما يستميل العين من زمر جال الندى فيه حتى مال أعناقنا  
 6 كأن أعينّه إذ عاينت أرتى بكث لنا في نبال الدمع رقرنا  
 7 ورد تالتى نرى ضاحى مناهه نأزداوسه الضحى في العين إشرنا  
 8 سرى ينافحه نيلوفر عبق وسان قبه منه المبح أهدانا

Del mismo modo ocurre ante el recuerdo de ese recreo amoroso, cuando el deseo **agita** nuevamente su corazón, en el verso 9.

- 9 كل يهيج لنا ذكرى تشوقنا إليه لم يعد عنها الصدر أن نانا

En ambas ocasiones, Ibn Zaydūn expresa de forma tajante su esperanza, su voluntad de unirse a Wallāda con la utilización del imperfectivo como aspecto verbal que domina en el verso, concibiendo la acción en su propio curso<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Lo mismo ocurre en el verso 15, con el que el verso 9 mantiene una estrecha relación ya que ambos "sintetizan" el fragmento anterior. Sobre el uso del imperfectivo a lo largo del poema véase la nota 7, p. 15.

### 4.3. Segundo fragmento: del sueño a la realidad, del pasado al presente

#### 4.3.1. Del sueño a la realidad

En lo que respecta a este fragmento (de los versos 10 al 13 inclusive), aunque participa de las mismas líneas de fuerza que el resto del poema (la oposición sueño-realidad), cumple sin embargo su propio cometido, prolongando estas líneas mediante una nueva ordenación sintáctica que permite al autor, una vez despierto, considerar lo que en el pasado no fue más que un sueño y cuál es la realidad en el momento presente.

Si en la primera parte, en el intento de aunar sueño y realidad, el autor había sometido ambos conceptos a una simetría de opuestos, ahora, despierto ya, el autor se ha visto obligado a seguir el curso real de los acontecimientos, a someter sus sentimientos al sentido lineal y perecedero que tienen todas las cosas, situando al sueño y a la realidad en su verdadero contexto.

A pesar de esta diferencia estructural, con la que se inician dos nuevas líneas de fuerza (pasado y presente), la unidad del poema queda asegurada con la utilización en este fragmento de las unidades sémicas consideradas sentidos nucleares en los fragmentos que lo anteceden.

10 Si se hubiese cumplido el anhelo de reunirme contigo  
habría sido el **día** más feliz.

11 No calme Dios al corazón ocupado en tu **recuerdo**  
Que no vuele [el recuerdo] con las ardientes alas del **deseo**.

Como vemos, en el verso 10 aparece de nuevo el **día**, es decir, la realidad, y en su marco a la **noche** como exponente del sueño, ambos unidos en el **recuerdo** y el **deseo** del undécimo verso.

#### 4.3.2. Del pasado al presente

Una de las características propias de la lengua árabe es el desajuste que se produce cuando se intenta identificar el tiempo como uno de



los accidentes del verbo, ya que no existe un paradigma verbal determinado que sirva para expresar cada uno de los tiempos —pasado, presente y futuro— como ocurre en otras lenguas, aunque muy a menudo el aspecto perfectivo (el *māḍī*) coincida con acciones pasadas, y el imperfectivo (*muḍāri'*) con presentes <sup>7</sup>. Esta aclaración viene al caso cuando intentamos caracterizar las marcas de tiempo verbal que encontramos en estos versos, señalar cómo el poeta va del pasado al presente en su triste remembranza.

#### 4.3.2.1. El pasado irreal

- 10 Si se hubiese cumplido el anhelo de reunirme contigo  
habría sido el día más feliz.

10 لو كان وفقى المناهى جمعنا بكم لكن من أكرم الأيام أخلاتا

Como se observa en este verso, la partícula *law* (el “si” condicional) introduce una oración compleja del tipo condicional. En ella, prótasis (primer hemistiquio) y apódosis (segundo hemistiquio) van acompañadas de *kāna*, perfectivo del verbo “ser” o “estar”, que actúa en ocasiones como modificador de forma similar a los verbos auxiliares en el español. Atendiendo a esta configuración morfosintáctica podemos distinguir entre:

— El primer hemistiquio, donde *kāna* actúa como extensión verbal del perfectivo “cumplir”, al que añade el matiz temporal que lo sitúa en el **pasado**, por lo que traduciremos la condición como “si se hubie-

<sup>7</sup> Si observamos cómo se utiliza el aspecto imperfectivo en el poema, podremos constatar la complejidad de su uso. En el verso 5, el *muḍāri'* adquiere el valor de lo que en español conocemos por gerundio, refiriendo a la acción verbal en su propio curso, pero inmerso en el “pasado” que marcan el verso 4 que le precede y el segundo hemistiquio de su propio verso. En los versos 9 y 15, sin embargo, los imperfectivos “agita” y “ensalzo” expresan un tiempo presente, ya que son aquellos en los que el poeta refiere claramente a la realidad, con los que pone punto final al sueño (verso 9) y a la remembranza (verso 15). En otras ocasiones, como veremos a continuación, también el *māḍī* puede expresar un tiempo presente, aunque refiera a la acción verbal en su totalidad, como cuando aparece inserto en oraciones del tipo de las optativas (verso 11), o en ciertas condiciones (verso 12).

se cumplido el deseo”, con lo que la felicidad del sueño, totalmente irreal, se transforma en imposible<sup>8</sup>.

— El segundo hemistiquio en el que, ante la ausencia de cualquier otro verbo, *kāna* deja de ser un modificador para adoptar su valor como verbo pleno, es decir como el verbo “ser” o “estar” en **pasado**.

#### 4.3.2.2. La realidad del presente

En lo que respecta al verso 12, tanto el verbo de la prótasis como el de la apódosis aparecen en perfectivo y sin la extensión de *kāna*, lo que nos sitúa frente a una oración compleja condicional, cuya traducción sería:

12 Si quisiese llevarme la brisa flotando

llevaría hasta ti a un muchacho al que ha entristecido su hallazgo.

12 لو شاءَ حَمَلِي نَسِيمَ الرِّيحِ حِينَ هَذَا      وَأَنَا كَمْ بَقِيَْتُ أَمْسَاءً سَا لَا تَمِي

En este caso, mediante la omisión del modificador *kāna*, el poeta consigue situarnos en la pura conjetura de algo que no ocurre en la triste realidad del **presente**, pero que podría ocurrir en un futuro inmediato<sup>9</sup>.

#### 4.3.3. Los versos 11 y 13

En los dos versos que separan las oraciones comentadas en el párrafo anterior, el canto al amor —desprendido ya de la carga sensual del primer fragmento— es la marca más característica, especialmente

<sup>8</sup> Este tipo de oraciones reciben el nombre de “imposible”, y se producen cuando la prótasis o condición afirma un hecho ya consumado, de ahí lo irreal de su realización. Véase F. Lázaro Carreter. *Diccionario de términos filológicos*, 3.ª ed., Madrid: Gredos 1973, p. 106.

<sup>9</sup> Este tipo de oraciones condicionales reciben el nombre de “contingente”, y se producen cuando no se afirma ni se niega la conexión entre la condición y lo condicionado, es decir, cuando la acción podría verse realizada. Véase *loc. cit.*

en el verso 13, donde mediante un doble *taʿyīn al-istiḳāq* el autor insiste en el amor como la prenda más preciosa que puedan ofrecerse dos amantes.

13. No mis **prendas** más preciosas y brillantes, **amada** +  
mía, si es que los **amantes** tienen **prendas**.

13	.prendas	prendas
	علقى	أعلاتا

13	amada	amantes
	الحبيب	الأحاب

Además, encontramos en él un *ṭadmīn* (amada + mía) que une a la preposición con el nombre que completa la frase, a la amada con el alma del poeta.

13 لا علقى الأخطر الأنسى الحبيب إل + نفسى إذا ما آتنى الأحاب أعلاتا

#### 4.4. Últimos versos: síntesis del segundo fragmento y conclusión

En cuanto a los dos últimos versos que restan por comentar, funcionan como funcionaba el verso 9, aunque en lugar de reintroducir ponen punto final a toda la composición.

##### 4.4.1. Síntesis del fragmento anterior

- 14 **Antes**, fue la recompensa a la pureza del amor  
un íntimo jardín en el que corríamos libres.  
15 **Ahora**, ensalzo lo que fui a tu lado  
Tú te olvidaste, pero ya sigo perdidamente enamorado.

Efectivamente, en estos dos versos las líneas de fuerza sugeridas en el fragmento anterior aparecen nuevamente <sup>10</sup>, aunque el presente se exprese aquí como **ahora**, y el pasado como **antes**.

<sup>10</sup> Este es el único caso, junto al de los versos 4 y 5, en el que el pronombre *nā* ("nosotros") funciona realmente como plural, y no como un plural mayestático.

#### 4.4.2. Conclusión

Dos nuevas unidades sémicas, que guardan entre sí la misma relación de oposición que las anteriores, resumen y completan las líneas de fuerza sugeridas hasta este momento a lo largo del poema: el **amor** como denominador común de sueño y pasado, y el **olvido** como triste conclusión de la realidad presente.

- 14    Antes, fue la recompensa a la pureza del **amor**  
          un íntimo jardín en el que corríamos libres.  
 15    Ahora, ensalzo lo que fui a tu lado  
          Tú te **olvidaste**, pero yo sigo perdidamente enamorado.

### 5. *Análisis prosódico*

#### 5.1. Descripción de la rima

La estructura de la rima, que aparece ya anunciada en el *'arūd*<sup>11</sup>, se repite sin ningún tipo de modificación en el último pie de cada verso a lo largo de todo el fragmento:

La consonante *rāwī* es la letra *qāf*  
 La letra *ridf* es una *alif* de prolongación.  
 La letra *waṣl* es una *alif* de prolongación.  
 La vocal *maýrà* es la *fathā*.  
 La vocal *ḥaḍw* es la *fathā*.

#### 5.2. El metro

En cuanto al metro del poema, el *basīt*, cabría señalar un punto altamente significativo: la modificación que introduce el poeta en el pie *'arūd*, es la pauta seguida en todos los pies *ḍarb*<sup>12</sup> del poema, quienes en lugar de quedar constituidos por dos sílabas largas y una breve (- m -) o una larga y dos breves (- m m), adoptan el esquema de dos

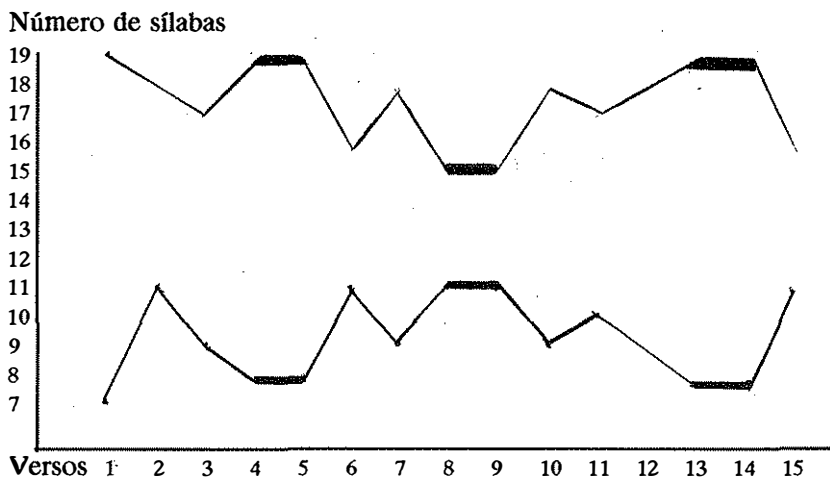
<sup>11</sup> Último pie del primer hemistiquio del primer verso.

<sup>12</sup> El último pie de los segundos hemistiquios.

largas (- -). Con esta modificación, la preponderancia de sílabas largas, determinada ya desde el principio con la elección del metro, es perseguida de forma aún más expresa por el poeta.

Esta preponderancia está representada por el dominio absoluto de la línea de sílabas largas en la parte superior del gráfico que sigue a continuación, correspondiente a los valores más altos.

### 5.3. La línea melódica



Como vemos, la línea melódica del poema comienza desde el máximo de sílabas largas, es decir, desde la máxima lentitud, descendiendo después y volviendo a subir hasta el punto en el que encontramos la primera de las tres curvas registradas, las parejas formadas por los versos 4/5, 8/9 y 13/14.

— En el primer caso se trata de dos versos de gran lentitud musical, provocada por ese dominio de más del doble de sílabas largas sobre sílabas breves. Son los versos que habíamos considerado centro temático del fragmento, cuya lentitud nos evoca el sueño, la noche, el secreto en el que el poeta se sumerge recreándose con Walláda.

— En la segunda pareja se trata de los versos del doloroso desenlace, cuando el amante despierta con la aurora y se agita el recuerdo,

cuando el ritmo se acelera, apoyándose en la mayor proporción de sílabas breves frente a sílabas largas.

— En la última de las curvas, los versos 13/14 adquieren valores idénticos a los de los versos 4/5. Son aquéllos en los que el poeta canta al amor de su alma, al amor del pasado, al jardín en el que los dos juntos corrían libremente.

Tras esta evocadora lentitud, del verso 14 al 15 el ritmo se acelera nuevamente hasta el máximo de breves, acompañando otra vez al poeta, de forma ya definitiva, hasta realidad de su triste condición.

Como conclusión del análisis métrico, debemos señalar el efecto que produce la lectura del fragmento, conseguido por el poeta a través de la distribución silábico-cuantitativa comentada.

Con tal intención, deberíamos diferenciar dos tipos de sílabas largas, diferenciación relevante sobre todo en la lectura, y que distingue entre sílabas largas abiertas y sílabas largas cerradas <sup>13</sup>:

— La abundancia de las primeras imprime al verso regularidad y lentitud extremas, acercándonos a una actitud de triste evocación, de lamento.

— Con las segundas, el tono de lamentación deja de ser resignado para parecerse más a la queja y al reproche.

### *Proporción entre sílabas largas abiertas y largas cerradas*

<i>Verso</i>	<i>Sílabas</i>
1	4 abiertas / 15 cerradas
2	7 abiertas / 11 cerradas
3	5 abiertas / 12 cerradas
4	6 abiertas / 13 cerradas
5	9 abiertas / 10 cerradas
6	7 abiertas / 9 cerradas
7	9 abiertas / 9 cerradas
8	7 abiertas / 8 cerradas
9	5 abiertas / 10 cerradas
10	8 abiertas / 10 cerradas

<sup>13</sup> Sílabas largas cerradas: formadas por una sola consonante con vocal *tanwīn* (doble vocal), o dos consonantes, la última de ellas con *sukūn* (o sea, sin vocal). Sílabas largas abiertas: formadas por una sola consonante con vocal larga.

11	5 abiertas	/	12 cerradas
12	11 abiertas	/	7 cerradas
13	7 abiertas	/	12 cerradas
14	7 abiertas	/	12 cerradas
15	8 abiertas	/	8 cerradas

Durante todo el poema, a excepción del verso 12, las sílabas largas cerradas predominan frente a las abiertas, aligerando un tanto la lentitud general, concediendo ese punto de esperanza que hace del poema no el llanto triste del amante, sino la queja inconformista y tenaz que el mismo Ibn Zaydūn lanza como conclusión en el último verso de la composición.

#### 6. *El escenario amoroso, los jardines de Medina Azahara*

La última de las precisiones que hemos considerado apropiadas en torno a estos versos, tan evocadores, es la que se encarga de revelar la relación que se establece entre las líneas de fuerza descubiertas en el análisis textual y un último componente, contextual, que las prolonga y enriquece de forma muy significativa.

La elección de un hermoso jardín como escenario de un encuentro amoroso, es un rasgo muy característico en la poesía sentimental que elaboran los poetas andalusíes del período de taifas, ya que en un marco como el que ofrecen las flores perfumadas, o los luminosos juegos del agua en la fuente, las apreciadas comparaciones del amor con la naturaleza ganan en frescura y en belleza. Tales recursos poéticos aparecen también, en su forma más típica, a lo largo de los versos comentados, cuando Ibn Zaydūn evoca la sonrisa del agua, el llanto del rocío, o la hermosura de la rosa —más reluciente que el mismo sol— cercada por el perfume del nenúfar, en el momento en el que los amantes se abrazan por última vez antes de que el día los separe.

A pesar de lo afortunado de dichas imágenes, no son éstas las que queremos señalar como conclusión a nuestro comentario, ya que, por su insistente convencionalismo, sirven de muy poco a la hora de establecer la peculiaridad del poema que las recoge. Es en la elección del jardín de Medina Azahara, como mudo observador del idílico encuen-

tro, donde descubrimos la extrapolación definitiva con la que Ibn Zaydūn añade unidad contextual a la puramente textual de la composición, una unidad en la que el destino del poeta se inserta como parte del destino “cosmológico” al que están sometidas todas las cosas.

Si seguimos brevemente la biografía del autor, nacido en el año 1003, constatamos que le fue imposible conocer *in situ* los jardines califales en su máximo esplendor, ya que en el 1010, cuando al-Zahrā’ es arrasada y saqueada, nuestro autor contaba sólo con siete años de edad. Sin embargo, y casi desde el momento que se consuma su destrucción, los escritores de este siglo, inspirándose en su triste decadencia, utilizaron esta imagen para expresar en sus escritos sentimientos de nostalgia por la gloria pasada y la acción destructora del tiempo, poemas sobre “ruinas” que constituyen también un subgénero poético muy característico en la literatura, no sólo andalusí, sino árabe en general.

En esta misma línea, pero con matices mucho más líricos, se insertan los fragmentos comentados. Recordaremos por última vez las líneas de fuerza que han resultado de su análisis, es decir, las oposiciones **noche (sueño)/día (realidad)** (primer fragmento), **pasado/presente** (segundo fragmento) y **amor/olvido** (conclusión), a fin de descubrir de qué modo se establece la relación entre las connotaciones particulares de este poema amoroso, y las connotaciones globales que sin duda incluye, ya que estas líneas de fuerza, de carácter eminentemente temático, y sobre las que se construye una experiencia lírica determinada, insinúan, al situarse en los jardines de Medina Azahara, las líneas de fuerza que podríamos llamar ideológicas, directamente ligadas a la cosmovisión del poeta, dotando a estos versos de una significación que va más allá de la pura expresión lírico-amorosa.

### 6.1. El llanto sobre las ruinas del amor

El espectáculo que ofrece el paso de la primavera sobre los vestigios de un glorioso jardín es, de por sí, una imagen realmente apropiada como escenario de un sueño. Si entornásemos brevemente los ojos al admirarlo, dejando volar por un momento la imaginación, podríamos reconstruir sobre las desoladas ruinas los pasados días de gloria,



aquellos en los que la corte paseaba su esplendor entre arriates de flores y fuentes cristalinas.

Pero tras esta ensoñación, abriendo de nuevo los ojos a la realidad, el contraste entre la belleza imaginada y la desolación del momento presente agudizaría sin duda la nostalgia de los días felices, el dolor ante una pérdida que, —malas pasadas del destino— aparece como irremediable.

Tal es la reflexión a la que se entrega el poeta sobre su propia situación amorosa:

En un escenario encantado en el que las fastuosas ruinas evocan en su ánimo el recuerdo de la felicidad pasada, al comenzar el poema, Ibn Zaydūn entorna los ojos y se entrega a la remembranza de los momentos de máxima intimidad vividos junto a su amada, los más preciados, aquellas noches en las que Wallāda se abandonó sin reparos al abrazo amoroso.

Cuando despierta del sueño, agitado todavía por el fantasma del recuerdo, la desolación que ofrecen los arriates descuidados y las albercas vacías en el jardín, introducen al poeta en la nostálgica reflexión sobre la realidad de su propia desolación, describiéndose a si mismo como “un muchacho entristecido” ante su hallazgo.

La cruel oposición entre pasado y presente marca los últimos versos del poema, ante el escenario en ruinas de Medina Azahara, un paraíso perdido del que sólo quedaron jardines, como el amor, del que una vez consumido sólo queda el recuerdo, su perfume, porque el tiempo, con su implacable transcurrir, se encarga siempre de poner a prueba las vanas ilusiones de los hombres, cubriéndolo todo, hasta lo más hermoso, con el pesado polvo del olvido.

**RESUMEN**

El artículo se ocupa del comentario a un poema de Ibn Zaydūn, compuesto por el poeta como un canto a los días felices que pasó con Wallāda, utilizando como marco las ruinas de Medina Azahara. En el comentario se distinguen cuatro niveles:

- Determinación de las unidades sémicas a través de las cuales el poeta expresa tres oposiciones: noche/día, pasado/presente, amor/olvido.
- Determinación de las figuras retóricas utilizadas como vehículo de esas oposiciones.
- Análisis prosódico.
- Determinación de la función que desempeñan las coordenadas externas espacio-temporales dentro de la composición.

**ABSTRACT**

This article deals with a comment on Ibn Zaydūn's poem in which the ruins of Medina Azahara are used to reminisce upon the joyful days shared with Wallāda. Four analytic levels are defined in the criticism.

- Definition of the semantic units, through which the poet expresses three contrasts: night/day, past/present, love/oblivion.
- Defining rhetorical figures used as a mode of expression for this contrasts.
- Prosodic analysis.
- Defining the role played by the external factors of time and space within the poem.